UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

ESCOLA DE TEATRO

CURSO DE GRADUAÇÃO EM TEORIA DO TEATRO

MODALIDADE: BACHARELADO

Memorial de um processo: trafegando pela dança macabra

Laura Samy de Castro

Trabalho de Conclusão de curso realizado sob orientação da Professora Laura Erber

RIO DE JANEIRO

2016

http://www.zazzle.com.br/danca_de_esqueleto_do_dia_das_bruxas_poster-228170905735199017

Agradecimentos:

Aos professores do departamento de Teoria, em especial: Marina Vianna pela orientação e imensa colaboração continuada no projeto de pesquisa; Inês Cardoso pela orientação, colaboração e participação na banca avaliadora. Flora Sussekind pelo imensurável incentivo `a realização do projeto. Laura Erber pela orientação e colaboração no processo de escrita. Paulo Maciel pelas conversas e orientações informais. E Renato Linhares, Luciana Froes, Anita Tandeta, Denise Stutz, Jamil Cardoso, Astride Toledo, Flávia Meireles, Mariana Patrício e Alice Ripol por estarem presentes de diferentes formas durante a realização desse projeto.

INTRODUÇÃO

Em 2014 dei início ao projeto de pesquisa intitulado *Eu fiz a dança de Macabré: Estudo e composição cênica tomando como eixo temático central imagens da dança macabra*. Durante a pesquisa, abordei questões que acompanham meus processos criativos ao longo de vários anos de prática como performer atuando junto a companhias e grupos de dança nacionais e internacionais. As questões que motivaram esta pesquisa se referem tanto ao estudo da presença na cena como aos procedimentos de sua escrita ou, mais precisamente, de inscrição cênica. Inicialmente procurei me aproximar da concepção de macabro surgida no período medieval, mas sem desejar me restringir a uma única concepção de macabro, optei trabalhar com uma idéia mais difusa e reincidente, que me levou a reunir algumas outras imagens da morte e do macabro que interessavam a essa coletânea inicial de imagens/matérias, a serem posteriormente movidas e trabalhadas. A Dança Macabra assim entendida não se define exatamente como uma temática mas como um ponto inicial que impulsiona uma série de articulações, deslocamentos, desvios e retomadas. Meu procedimento foi o de fazer um levantamento de textos e idéias que pudessem guiar um percurso de reflexão e criação, não conclusivo. Portanto, o que aqui apresento não é tanto o resultado final e definitivo do processo, mas um relato do que nele ocorreu, e aberturas que continuam me inquietando. Escrevo aqui sobre pistas do macabro que remetem a tempos, formatos e contextos diversos: a dança macabra, a morte do cisne, a voz de Pasolini, um poema de Henri Michaux, um fantoche de uma loja de brinquedos assustadores... referências históricas, cinematográficas, literárias ou sonoras. Reúno então esse material diverso referente ao que classifico como sendo macabro.

O projeto me colocou intensamente diante da questão da presença cênica, das possibilidades de apresentação e disposição dos objetos/coisas em cena. Ao aproximar e revirar essas pistas, construí um campo de extrema dispersão. Uma superfície onde se espalharam essas imagens/matérias. Um fluxo descontínuo que parecia querer devolver algo. Uma impressão. Um ritmo.

Penso no espaço cênico. Na aparição e desaparição de imagens. Basta contornar um acontecimento, uma imagem para que ela apareça? Que aparição será essa que me interessa? Sigo desordenadamente contornando - um contorno gera uma imagem, um vazio. Observo então nesse momento inicial, o movimento vertiginoso da dispersão. Acompanho esse fluxo

dispersivo - caminho, produzo deslocamentos espaciais e percebo o momento em que decido parar. Repousar? Ficar pendurada um pouco. Meio morta. Viva. Imagino um espectador diante do qual apareço e desapareço. Penso novamente que contornar as imagens que tenho alí reunidas pode ser o suficiente para apresentar uma imagem na cena. A idéia de contorno surge em relação à urgência de capturar alguma expressão, imediata mas fugidia, nas matérias que reúno. Em oposição a uma prática de burilar, de aprofundar-se na matéria para então encontrar alí alguma expressão. O espaço é, ele mesmo, sempre extenso em sua tridimensionalidade. O deslocamento de um corpo, objeto ou som no espaço pode ganhar a perspectiva de um traçado. Penso em bidimensionalidade espacial/folha de papel e a partir daí surge a idéia de escrita física, em contraste com inscrição espacial. Fantasio que é possível simplesmente espalhar e contornar. Ter os objetos contornados e abertos, como buracos, no espaço. Passeio em torno das imagens que apresento, carregadas de intensidades diversas...passo por elas.

O processo e seu desdobramento

A primeira fase do processo é uma fase de leituras. O espectro do interesse sobre o assunto é amplo - leio sobre modos de figuração da morte, sobre figuras míticas que retenham aspectos ou traços de morte e também sobre a dança macabra propriamente dita. Textos que foram trazidos pelas duas orientadoras do projeto, Inês Cardoso e Marina Vianna, presentes nos livros, *História da Morte no Ocidente: Da Idade Média aos nossos dias*[1]*,* de Philippe Ariès*, A Morte nos Olhos: Figurações do Outro na Grécia Antiga - Ártemis, Gorgó*[2]*, de* Jean-Pierre Vernant e *O Outono da Idade Média*[3]*,* de Johan Huizinga. Durante essas leituras entro em contato com uma atmosfera em torno da morte sem saber exatamente o que mover a partir dali.

Faço algumas anotações sobre um dos capítulos do livro de Huizinga acima mencionado, *A imagem da morte,* no qual o autor aborda o surgimento do macabro: "Localizada historicamente no período medieval a *dança macabra* surge como uma imagem, um acontecimento que se configura neste período - momento no qual, "*Ininterruptamente, o chamado do memento mori, a 'lembrança da morte', ressoa pela vida"*[4]. Ambiente no qual

[1] Livraria Francisco Alves Editora, 1977.
[2] Jorge Zahar Editor, 1991.
[3] CosacNaify, 2010.
[4] HUIZINGA, 2010, p. 221.

convivem e se cruzam lamento, fascínio, horror, cheiro ruim, festa, encenação, capuz, foice, dança..." A palavra macabra provém do substantivo *Macabré*: "Eu fiz a dança de Macabré" - frase do poeta medieval *Jean le Fevre* de 1376*,* citada por Huizinga no mesmo texto.[5] A figura da morte e a idéia de macabro surgem portanto naquele período suscitando diferentes temáticas como a noção de perecibilidade, o horror frente à decomposição do corpo após a morte e a melancolia vinculada à perda e à falta.

Em *A morte nos olhos*, Vernant escreve sobre Gorgó, divindade da morte entendida como extrema alteridade, também reconhecida na figura da *medusa*. Considera não o homem outro, mas o outro do homem. Associada `a essa divindade, Gorgó, encontro a figura da deusa Baubo, a qual vinha já pesquisando quando iniciei o projeto. Também conhecida como deusa do nascimento e da morte. Observo a vizinhança de baubo com a medusa e passo a colecionar um inventário dessas máscaras diversas, relacionadas à morte, ao feminino e ao nascimento.

A história do morte no ocidente de Ariès traz algumas imagens referentes à situações que antecedem e que se sucedem depois da morte. Expõe as diferentes formas de comportamento, os temores e os cuidados com o corpo morto ou o corpo do morto. Como analisa o autor, nas práticas funerárias antigas, da Idade Média até os séc. XVI e XVII, existia uma indiferença em relação ao corpos, era comum o anonimato das sepulturas e a prática de acúmulo dos ossos, pouco importava o seu destino, contanto que se mantivessem perto das igrejas. Até o séc. XVI os cemitérios eram lugar de encontros e festividades. Existia uma familiaridade com a morte que ia do convívio com o morto aos odores exalados do chão. Já no séc. XVIII surge um culto e uma devoção ao acontecimento da morte... Ariés vai pensar as diferentes atitudes diante da morte. As variações da consciência de si e do outro diante da morte. Penso sobre essas situações e sensações envolvidas no instante da morte ao dar prosseguimento ao trabalho de pesquisa e criação.

De forma geral, o que retive dessas leituras foi uma atmosfera criativa, uma paisagem esboçada em torno das figurações da morte - a face cadavérica, o capuz, a comicidade mórbida e a força da sua presença.

Comecei então a criar e aproximar matérias que apresentavam alguma possibilidade de relação dentro da temática sugerida. Matérias provenientes das diferentes possibilidades de apreensão

[5] Idem, p. 231.

do imaginário macabro. Essa fase de leituras é portanto permeada por experimentações na sala de ensaio, misturada às diversas referências já presentes no processo: as imagens da *Deusa Baubo* ou das *Estatuetas das velhas grávidas de Terracota* ambas relacionadas simultâneamente com a vida e com a morte; o "terror trash" presente nos filmes *Carrie, a estranha* (1976) de Brian de Palma ou *menina zumbi* (2010), um vídeo anônimo colhido no youtube; o uso de alguns objetos, como um crânio de caveira trazido do México, ou um fantoche *de terror;* a tradução do poema, *La Séance de sac* do poeta francês Henri Michaux; a leitura do livro *Amor* de André Sant'anna; da música *Danse Macabre* de Camille Saint-Saens; das trilhas sonoras de Ennio Morricone e dos filmes de *western spaghetti* de Sérgio Leone; da antológica *e inevitável Morte do cisne,* do balé *O lago dos cisnes.* A partir desse material realizei diversos experimentos, tais como gravar os textos de Michaux e Sant'anna, inserí-los na boca do fantoche e fazê-los ressoar em vários lugares ao mesmo tempo. Experimentos norteados por um interesse em dispersar também as sonoridades, as vozes e os discursos. Em produzir ecos e estranhamentos em relação à figura que emite um som, uma fala, um grunido. Em explorar a potência fantasmagórica da voz. Vou seguindo pistas e desdobrando experiências a partir da observação e do convívio com essas matérias-coisas.

Figura 1: objeto: fantoche-terror. Fonte: registro/vídeo

Figura 2: objeto: crânio de caveira / México. Fonte: registro/vídeo

Figura 3: *menina zumbi* - vídeo anônimo. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=xUWhFDqCnNQ

Figura 4: Representação da *deusa Baubo*. Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Baubo

O pensamento em torno da morte e o procedimento da dispersão me levaram a trabalhar simultâneamente com noções de interrupção e fluxo, seja de um movimento ou de uma imagem. Interrupção ligada à idéia de corte/finalização e fluxo ligado à idéia de travessia/passagem. Continuidade mas também repouso, confundidos. Penso em deslocamento e paragem. Para deslocar é preciso iniciativa, impulso. Como renovar essa iniciativa a cada passo? Me concentro nos pés e procuro dar-lhes alguma autonomia. Os pés desejam percorrer, avançar, deslocar. Me lembro de uma frase de Roland Barthes[6] lida nesse período do processo: "quando a gente está escapando a gente tem que se manter indo em frente sem saber aonde é a frente". Essa foi uma sensação presente durante esse percurso de investigação, a insistência de escapar, de ir em frente sem saber para onde. Mas escapar de quê? Escapar de mover, de não mover, de concluir uma trajetória, de elaborar, de saber, de não saber? Escapar da própria temática escolhida, escapar da morte? Insisto na produção de movimentos motivada pelo deslocamento do pés. As pernas e os pés resistem ao mesmo tempo em que insistem em deslocar, em moverem-se ininterruptamente. Para que exista um entendimento do desejo de deslocar, crio direções no espaço, coordenadas espaciais para que a partir daí possa subverter a idéia de direção ou direcionamento com uma finalidade. Utilizo livremente a música *Danse Macabre,* composta em 1874 por Camille Saint-Saens, uma música originalmente inspirada na alegoria da *dança macabra* do período medieval. Experimento o uso da música na tentativa de acompanhar/acertar/sincronizar as notas com os pés. Pés autônomos em relação às demais partes do corpo mas conectados ao corpo sonoro daquela música. Fluxo ininterrupto de movimentos atrás das notas musicais - passos de dança clássica e popular entram, saem, reaparecem e desaparecem. Não devo parar.

Percebo um modo de agir ao qual denomino *clownisse*: conter a expansão do movimento, mantendo-o próximo do corpo, evidenciado; ser o mais óbvio possível nesse acompanhamento da música; o rítmo do gesto coincide com o rítmo sonoro, exatamente, o mais perfeito possível. Modo de agir que se inspira no humor macabro, que torna possível a dessacralização do gesto e autoriza a reunião entre materiais provenientes de universos distintos e anacrônicos. Experimento o abandono da *clownisse* - me libero da contenção e me lanço no fluxo. Fluxo que existe na projeção do gesto, "livre", descontraído, sagaz, buscando novos caminhos para prosseguir agindo, movendo. Me desloco horizontalmente, como se os pés imprimissem uma caligrafia no espaço, indo e vindo. Imprimindo e apagando. É precisamente nesse procedimento que entendo a experimentação de uma escrita física, da literalidade de uma escrita física no

6 No livro *O grau zero da escritura* (2004), que reúne uma série artigos do autor publicados entre 1947 e 1951.

espaço. Imagino um plano sobre o qual as mínimas oscilações do corpo produzem uma impressão, ocupando o espaço na medida em que avança, em que se desloca. O ato de avançar e ocupar o espaço à minha frente coincide com a tentativa de apagar a impressão do corpo naquele ponto específico do espaço, na imaginada superfície plana/folha de papel. E é nessa tarefa impossível de realizar-se plenamente que concentro meus esforços e atenção.

Surgem outros estímulos, provenientes da memória de outras danças ou expressões como os movimentos dos braços do cisne - incorporação ou interpretacão da imagem icônica da bailarina/cisne, morrendo, no balé *O Lago dos Cisnes*.

Figura 5: Referência à *morte do cisne* no balé *O Lago dos Cisnes*. Fonte: elaboração da autora [7]

Vivencio um aumento de intensidade, a busca de um *ápice expressivo* - o movimento escapa das pernas para os braços, coluna, cabelos. Ondulações. Abrir e fechar. Bater de asas. Encontro mais um poema de Michaux, *O pássaro que se apaga*, que venho agregar às outras matérias que observo e mobilizo. Ligação que se dissipa velozmente. Some. Penso na produção de beleza através do gesto. Nas motivações dos balés e das danças que se movem e que nos movem no horizonte de expectativa da beleza do gesto. Uma dança emoldurada, bela, distante e expressiva. Experimento a imobilidade. Insisto na desistência - o corpo que larga, abandona o

[7] Foto-Montagem: imagem de ensaio / captação de imagem filmada, de 1925 - bailarina Anna Pavlova interpretando a *morte do cisne*. Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=egPuJALNIBs

ímpeto de produzir/mover. Se debruça sobre si mesmo e permanece pendurado. Ativo, na escuta. Experimento essa situação. Sinto o toque dos pedaços de corpo que, pendurados, esbarram no chão. Norteada por instantes/estímulos de interrupção, desistência e recomeço. Alternância entre ímpeto e entrega. Não, entre mover e parar de mover.

Figura 6: Ensaio, investigando o debruçar. Fonte: registro/vídeo

Registro momentos em que estou sozinha na sala de ensaio. A princípio, como forma de estudar o que vinha produzindo nesses experimentos. Aos poucos entendo que esses filmes interessam também como imagem, como matéria e não como material de estudo para aprimoramento do gesto, do movimento ou de uma ação realizada. Essas imagens se misturam às outras. O enquadramento é também uma forma literal de contornar a coisa, a matéria, o movimento, a expressão de um momento. E a presença dessa literalidade reafirma também um modo de dar expressão às coisas nessa pesquisa - direto, imediato. A partir daí penso nesses enquadramentos e em como apresentá-los na cena. Nas diferentes superfícies em que podem surgir, nas diferentes formas de trafegar com esse planos/quadros na cena e na exploração dos cortes que a utilização de imagens projetadas propiciam. Em um dos experimentos/vídeos crio títulos que talvez possam aparecer na tela intercalados ou junto às imagens - I. o belo, II. a dispersão, III. a entrega. Arquivo os materiais produzidos para trabalhar em futuras composições.

Figura 7: Imagem do filme utilizado na performance *dança macabra*. Fonte: registro/vídeo

Observo insistentemente uma imagem, a imagem final de *O Sétimo Selo*, de Ingmar Bergman. Olho para morte como se olha para uma paisagem, à distância - sob uma colina, à luz do pôr-do-sol, a morte conduz uma fileira de pessoas. Penso na compreensão de *paisagem*. A morte, representada, abandona temporariamente a sua onipresença e abre espaço, para fora dela. Um deslocar de figuras no horizonte que de mãos dadas com a morte, parecem eternizadas nessa travessia. Uma imagem que retém algo, o próprio movimento. É ao mesmo tempo atravessamento e parada. Nesse instante desloco o foco, do que está morto para o que resiste, persiste ou sobrevive.

Figura 8: Imagem do filme *O Sétimo selo* de Ingmar Bergman. Fonte: http://zh.clicrbs.com.br/setimo-selo

A partir de uma conversa com a professora Marina Vianna, que me acompanhou de perto nas leituras e em alguns experimentos cênicos, escrevo: "Lembranças-chave: pensar o que resta/ retomada/ reverberar/ reavivar o que está morto? Caminhadas e movimentos que não se deixam fixar apesar da repetição. A repetição, ao contrário, surge como borracha - o aparecer e o desaparecer das coisas, juntos - alternados e confundidos." Procuro formular algumas questões em relação à presença e a construção do espaço cênico no qual ela surge, são perguntas que coloco a mim mesma ao longo do trabalho e para as quais as respostas mudam, também, se deslocam, escapam: "O que é encenar algo? Como definir a presença de uma imagem cênica? O que está em jogo no acontecimento performático e quais as articulacões possíveis? Pensar nas delimitações da noção de presença cênica. Pensar uma forma crítica de recolocar a percepção da presença como algo ligado exclusivamente `a intensidade ou `a atividade. Pensar então a presença num sentido menos positivo. Evidenciar a existência de outras qualidades de presença na cena. Presenças que variam de intensidade - do mais alto ao mais baixo grau de atividade. O corpo ativo, movente, propositivo mas também o corpo cansado, esvaziado, entregue, frouxo. Penso em uma dramaturgia apoiada na variação dos graus de animação das coisas ou do corpo na cena. No rítmo que ele produz, intui e abandona."

Figura 9: Ensaio - investigando a *aparição* de pedaços de corpo. Fonte: registro/vídeo

Nesse momento da pesquisa Marina e eu mobilizamos os materiais reunidos e ganhamos intimidade com expressões que começam a surgir repetidamente e aos poucos criam sentido para nossas ações, dúvidas e argumentações. Procedo dessa forma, com uma interlocução intermitente tanto com a Marina como também com a professora Inês Cardoso, através de encontros presenciais na sala de ensaio e de reuniões mensais. Conto também em alguns momentos com a colaboração de outros artistas ligados ao teatro e à dança, Denise Stutz, Renato Linhares, Jamil Cardoso e Astride Toledo, cada um deles, de formas diferentes, foi um interlocutor importante ao longo do processo. Algumas conversas foram registradas e arquivadas para uma possível utilização futura na própria cena, de modo a incorporar as resistências do processo na sua apresentação.

Em simultaneidade com as expermimentações em sala de ensaio leio *A Sobrevivência dos Vagalumes* de George Didi-Huberman, leitura que define a presença de uma nova temática, voltada para a idéia de resistência[8]. Essa noção de resistência age na perspectiva do meu olhar para a morte. Acho que é nesse ponto que surge a idéia de associar a morte à paisagem. A morte como paisagem, enquadrada e aparentemente estática, poderia re-surgir, em outro plano,

[8] Já havia trabalhado com o mesmo livro quando fiz a peça *O Maravilhoso Museu da Caça e da Natureza* em 2012. Na época tive um contato rápido com o livro mas a imagem dos vagalumes me levou a escrever um texto e a construir uma cena que se aproxima em muitos aspectos dessa pesquisa mais recente. Vímeo: https://vimeo.com/69291178

deslocada, dotada de algum movimento, alguma graça... Uma morte para ser vista como uma paisagem que se move.

Em *A Sobrevivência dos Vagalumes*, livro mencionado acima com o qual trabalhei intensamente durante o processo, Didi-Huberman inicia sua escrita afirmando que a questão que ele gostaria de construir ali, gira em torno de Pasolini, Bolonha, 1941. Pasolini jovem, escreve uma carta a um amigo na qual utiliza a imagem dos vagalumes associada a uma potência tanto de desejo como de resistência. Didi-Huberman fala da força de resistência representada por essas luzes intermitentes, os vagalumes - luz estranha, inquietante, matéria sobrevivente.

> "Poder-se-ia dizer que, nessa situação extrema, Pasolini se desnudava como uma larva, afirmando ao mesmo tempo a humildade animal - próxima do solo, da terra, da vegetação - e a beleza de seu corpo jovem. Mas, "todo branco" na claridade do sol que nascia, ele também dançava como um pirilampo, como um vaga-lume ou uma "pérola verde". Clarão errático, certamente, mas clarão vivo, chama de desejo e de poesia encarnada. Ora, toda a obra literária, cinematográfica e até mesmo política de Pasolini parece de fato atravessada por tais momentos de exceção em que os seres humanos se tornam vaga-lumes - seres luminescentes, dançantes, erráticos, intocáveis e resistentes enquanto tais - sob nosso olhar maravilhado."[9] [...]"A questão dos vagalumes seria, então, antes de tudo, política e histórica. Jean-Paul-Curnier, que não deixou de evocar a carta de 1941, diz, justamente, num artigo sobre a política pasoliniana, que a beleza inocente dos jovens de Bolonha não denota em nada" uma simples questão de estética e de forma de discurso, (uma vez que) o que está em jogo alí é capital. Trata-se de extraír o pensamento político de sua ganga discursiva e de atingir, dessa maneira, esse lugar crucial onde a política se encarnaria nos corpos, nos gestos e nos desejos de cada um. Naturalmente - não somente porque Pasolini repetiu durante anos, mas ainda porque nós podemos experimentá-lo a cada dia - a dança dos vaga-lumes, esse momento de graça que resiste ao mundo do terror, é o que existe de mais fugaz, de mais frágil."[10]

[9] DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 23.
[10] Idem, p. 24.

Anos depois da carta de 1941, Pasolini proclamaria a morte dos vagalumes e a impossibilidade de resistência, em um ensaio intitulado *"O artigo dos vaga-lumes"* (*U articolo delle lucciole*) escrito em 1975. Nas palavras de Didi-Huberman: "Trata-se de um lamento fúnebre sobre o momento em que, na Itália, os vaga-lumes desapareceram, esses sinais humanos da inocência aniquilados pela noite - ou pela luz "feroz" dos projetores - do fascismo triunfante."[11] Em um seminário também sobre o livro, Didi-Huberman critica a figura apocalíptica a qual classifica como uma figura redutora - uma luz gigantesca, destruidora, que conduziria à existência de uma verdade superior, radical. Mas não deixa de mencionar o fato de Pasolini admitir o caráter apocalíptico em discurso pouco antes de morrer. Portanto não estaria alheio, nem em um plano superior ao efeito que poderiam causar as suas declarações sobre o fim de qualquer possibilidade de resistência.

Naquele momento da pesquisa, as potências diversas presentes nos trabalhos e discursos de Pasolini entram com precisão no processo de trabalho. A respeito desse período anoto: *Gosto da potência de destruição, da pulsão de violência presente em Pasolini e em sua obra*. Essa mesma pulsão, encontro na escrita de Henri Michaux, precisamente no poema *La Séance de Sac*, do livro *La vie dans les plis*:

> "Je crache sur ma vie. Je m'en désolidarise.
> Qui ne fait mieux qui sa vie?
> Cela commença quand j'etais enfant. Il y avait un grand adulte encombrant.
> Comment me venger de lui? Je les mis dans un sac. Là je pouvais le battre à mon aise. Il criait, mais je ne l'écoutais pas. Il n'était pas interessant. [...]"
> (Henri Michaux, La séance de sac, La vie dans les plis, p. 9)

> "Eu cuspo na minha vida. Eu não me solidariso.
> Quem não faz melhor que sua vida?
> Isso começa quando eu era criança. Tinha sempre um adulto, grande, debruçado.
> Como me vingar dele? Meti num saco. Alí eu podia bater nele à vontade.
> Ele gritava, mas eu escutava. Ele não era nada interessante. [...]"
> (Tradução provisória da autora, 2014)

[11] Idem, p. 25.

Pulsões que reverberam na insistência, na repetição de determinados gestos ou ações. Violência revelada mas contida em sua expressão. Potência explosiva, que se apresenta também com uma porção de delicadeza ou fragilidade.

Me aproximo portanto cada vez mais do trabalho e da figura de Pasolini, de suas inumeráveis formas de expressão, artísticas e políticas. Intensa pesquisa e momento de leitura de suas obras, filmes, poemas. Me interesso por sua voz. Ouço inúmeras vêzes a gravação de *O que é este golpe?* (*Che cos'è questo golpe?*) - um célebre artigo publicado no jornal italiano Corriere della Sera em 1974 e gravado por Pasolini. Ali ele declara em tom conciso/profético/justo/trágico ter conhecimento dos responsáveis pela instabilidade política e pela existência de um esquema político-criminal na Itália desse período. Anoto uma frase sua escrita em 1966, no texto *O enrraivecido sou eu*: " Não, o enraivecido não se torna razoável, não se cansa, não tira lições, é como azul de tornassol: ele reage." Assisto repetidas vêzes o filme *Uccellati e Uccellini, Gaviões e passarinhos*. Escolho alguns trechos do filme pensando em utilizá-los projetados, na composição de cenas e também imagino a presença de um corvo, falante, como uma das personagens do filme. De certo modo um corvo-fantoche, retomando idéias do início do trabalho. Encomendo à artista plástica Marina Vergara uma réplica de um corvo, oco, para que possa, utilizando um gravador, dar prosseguimento às pesquisas sonoras. É o corvo que falará o poema de Michaux. Não chego a realizar esse experimento. Talvez pelo atraso da confecção do corvo-fantoche ou devido ao fato da imagem do corvo ter se descolado do objeto, incorporada nos gestos e ações que vinha experimentando.

Figura 10: Filme *Gaviões e Passarinhos* de Pier Paolo Pasolini / Fonte: Imagem captada do filme

Ainda sobre *A Sobrevivência dos Vagalumes*, chama atenção algumas relações que Didi-Huberman faz com outros escritores. Visualizo um mapeamento dessas referências e estruturo um breve resumo, uma lembrança dessas ligações, aqui transcrita: "Enquanto Pasolini pensa nos vagalumes (1941), George Bataille escreve *A experiência interior* (1939) - a experiência por ele definida como "*fissura, não saber, prova do desconhecido, ausência de projeto, errância nas trevas. Ela é não poder (impouvoir) por excelência, notadamente em relacão ao reino e sua glória.*"[12] Blanchot escreve *Thomas o obscuro* e Walter Benjamim pensa a imagem como corpos luminosos, bolas de fogo que atravessariam a noite ou o horizonte..."

Influenciada por essas referências de autores que se aproximam abordando assuntos que se entrecruzam, de alguma forma, fui procurando outros textos que pudessem interessar. Leio um texto que Blanchot escreve sobre Michaux, *A experiência mágica de Henri Michaux*[13]. Nesse texto Blanchot analisa o uso constante da palavra magia na obra de Michaux, que não poderia ser reduzida ao uso habitual de mero poder de encantamento, sentido para ele vago, gasto. Para Blanchot a magia estaria relacionada a algo que colocaria *à disposição dos homens recursos extraordinários*, aos quais associa a *fúria,* presente na escrita do autor:

> "A fúria, por exemplo, é um comportamento mágico que tende a abater com um só golpe um ser ou um objeto que não temos tempo de combater realmente. O mundo real é difícil demais, lento demais. A fúria não quer esperar, não tem a paciência de seguir as vias sinuosas que a ela se oferecem para uma ação verdadeira. Ela apagará, portanto, todos os dados práticos, e substituirá a ação concreta da vingança por uma ação simbólica, uma ação mágica por gestos, ameaças, palavras nas quais, fora do tempo, ela se realizará em todo o furor de seu desejo." (Maurice Blanchot, *Exorcismes*, p. 173-176)

A leitura do texto intensifica o interesse no poema *La Séance de Sac* de Michaux, o qual havia recentemente traduzido com o auxílo das orientadoras. Reforçando também a aproximação com Pasolini - o interesse por ele tangenciava esse aspecto *furioso* presente na escrita de Michaux.

[12] Idem, p. 143.
[13] BLANCHOT, Maurice. *A experiência mágica de Henri Michaux*. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Revista Alea, Rio de Janeiro, volume 12, número 1, p. 173-176, janeiro-junho de 2010. No original: *Exorcismes*. Paris: Robert-J. Godet, 1943.

Outro texto que leio nesse momento é *De Semelhança à semelhança*[14], texto no qual Didi-Huberman analisa variados aspectos presentes na obra literária de Blanchot. Texto através do qual conheço a imagem da *afogada do Sena* - máscara mortuária de uma menina encontrada morta depois de se suicidar no Rio Sena, à qual retornarei insistentemente ao longo da pesquisa. A expressão desse rosto captada no instante da morte, um quase-sorriso, aparentando calma e tranquilidade, torna-se inspiração para muitos artistas. O reino da imagem, coloca Didi-huberman, se constitui em um movimento de perpétua remissão, "de semelhança `a semelhança"[15], sendo o rosto, o lugar privilegiado aonde a semelhança ecoa com extrema claridade. Claridade que ofusca. Por conta dessa aptidão de fazer ressoar e pelo poder de ofuscar, torna-se o meio de transmição por excelência, "um meio de semelhança sem ninguém a quem se assemelhar definitivamente."[16] O rosto da *afogada do sena* seria portanto um lugar aonde a imagem é fixa mas movente, como escreve o crítico: "Dizer que a semelhança é interminável não é significar que ela é ao mesmo tempo “fixa e sem repouso”, imobilizada como uma máscara funerária e movente como uma noite “plena de espera física?"[17] Vou atrás desse rosto. Reúno algumas imagens que encontro sobre a *menina* e tento captar a sua expressão.

Figura 11: Performance *dança macabra* - referência ao rosto da *afogada do Sena* / Fonte: Foto Renato Mangolin

[14] GEORGES DIDI- HUBERMAN, *De Semelhança à semelhança* - Artigo publicado na Alea, vol.13 nº.1/ Rio de Janeiro, Jan/Junho, 2011.
[15] Idem, p. 31.
[16] Idem, p. 32.
[17] Idem, p. 43.

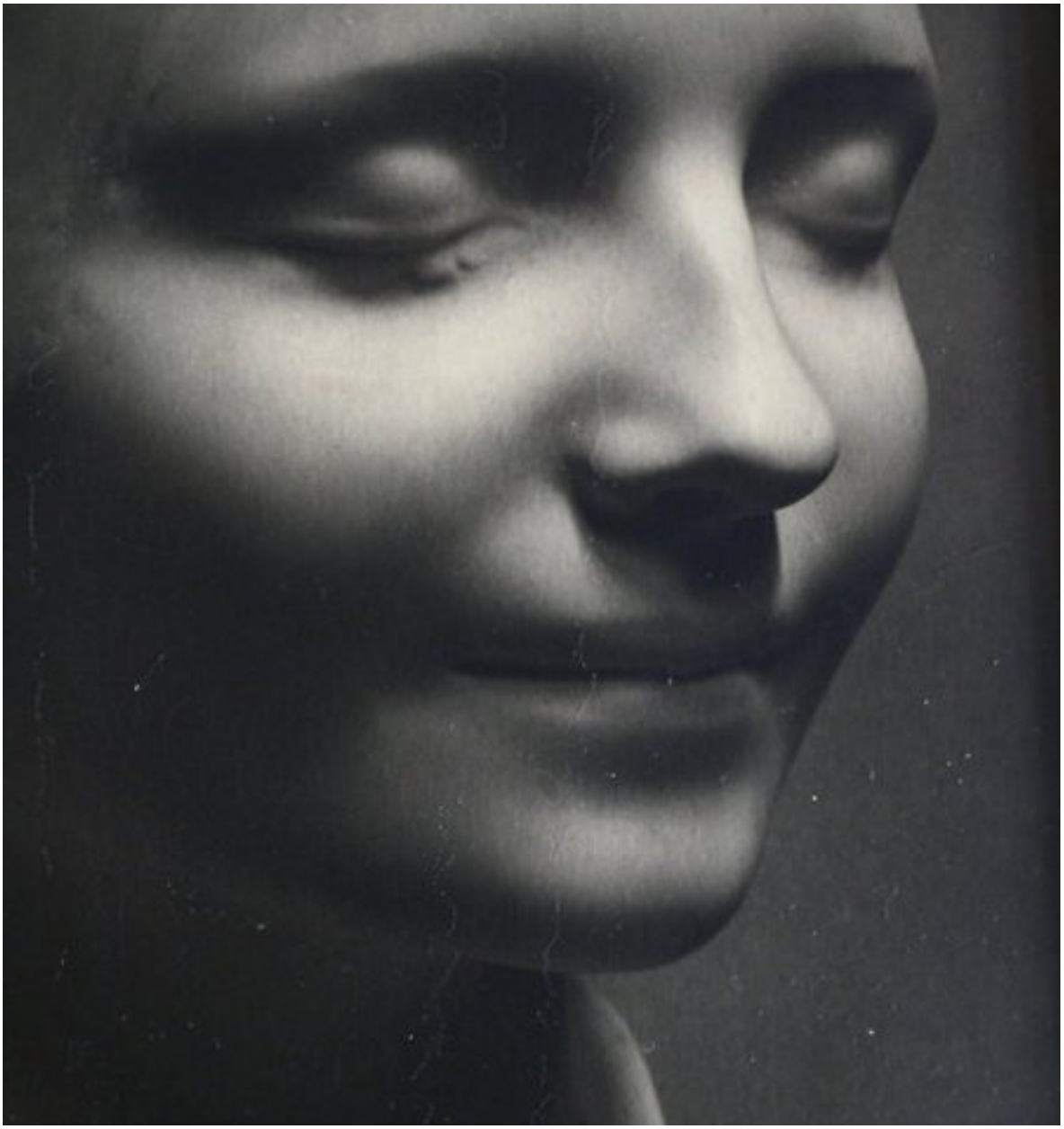

Figura 12: Reprodução da máscara mortuária da *afogada do Sena* / Fonte: http://arteref.com

Blanchot será um autor com o qual trabalharei durante todo o processo de pesquisa-criação, através dos livros, *A conversa infinita1- A palavra plural /a palavra escrita*[18] e *O espaço literário*[19]. Leituras que aos poucos vão dando existência a uma idéia de escrita que me interessa. Pautada em uma noção de presença que dialoga com a existência da morte, permeada por uma tensão, por uma relação necessária entre ausência e presença. É a partir daí que a

[18] Editora Escuta, 2010.
[19] Editora Rocco, 1987.

relação entre presença e ausência se coloca com mais clareza no processo criativo, como questão essencial para pensar sobre a constituição da presença na cena.

Entro em contato com o teórico/crítico através do livro *A conversa infinita 1- A palavra plural /a palavra escrita.* Observo a escrita de Blanchot, como ela avança e os ritmos que esse avançar propõe. Em consonância com as leituras, observo também os deslocamentos e desvios que venho experimentando no processo de criação. Não pretendo encontrar no Blanchot um apoio teórico para o desenvolvimento da pesquisa mas uma relação de aproximação. Mais um estímulo que possa fazer *ressoar,* termo bastante utilizado por ele em seus escritos, as matérias com as quais vinha trabalhando, no espaço da cena. Blanchot se utiliza da ideia da morte para tecer uma teoria em torno da escrita literária. Existiria uma coisa que escaparia ao questionamento do discurso. É a respeito dessa busca que vai escrever e ao que me atenho inicialmente.

Na introdução do livro Blanchot refere-se`a existência da literatura como um domínio, que, uma vez estabelecido, de tudo se apropriaria. O trabalho e a pesquisa literários contribuiriam justamente para abalar os princípios e as verdadades abrigadas pela litertura. Em relação a isso coloca a emergência da questão da linguagem nas obras literárias e, associada à ela, a questão da escrita. Essa, entendida em seu *rigor enigmático,* não teria a *Obra* como fim, mas a sua própria ausência:

> "...não mais a escrita que sempre se pôs (por uma necessidade nada evitável) a serviço da palavra ou do pensamento dito idealista, ou seja, moralizante, mas a escrita que por sua força própria lentamente liberada (força aleatória de ausência), parece consagrar-se apenas a si mesma, permanecendo sem identidade e, pouco a pouco, libera possibilidades totalmente diferentes, um jeito anônimo, distraído, diferido e disperso de estar em relação, um jeito por intermédio do qual tudo é questionado..." [20]

Blanchot descreve esse procedimento como, uma busca sem objeto. Encontrar é: tornear, dar a volta, rodear. Ação desprovida de finalidade. A busca seria então similar ao erro. Um abandono

[20] BLANCHOT, 2010, p. 08.

à magia do desvio. A possibilidade do não aprofundamento. De não ir fundo em algo mas tornear.

No texto *As duas versões do imaginário*, anexado ao livro O *espaço literário*, Blanchot descreve a imagem do cadáver como sendo o equivalente da imagem tal como a entendemos no campo da estética e das artes. Discorre sobre a condição de existência da imagem. "Quando não existe nada a imagem encontra aí a sua condição, mas desaparece nele."[21] Alí, aonde nada se afirma, a imagem subsiste. Mais precisamente, a imagem "tende para a intimidade do que ainda subsiste no vazio"[22] Intimidade essa suscetível, prestes a se romper, a se diluir na vastidão de um exterior, vago e vazio, "fundo sórdido" sobre o qual afirma as coisas em seu desaparecimento.

Em seguida escreve sobre a relação entre imagem e objeto: "A imagem, segundo a análise comum, está depois do objeto: ela é a sua continuação; vemos, depois imaginamos"[23]. Esse seria um afastamento necessário da coisa para que ela possa, depois, se deixar recapturar. Distância que não pode ser medida, de um objeto à outro. Não pode ser realocada no espaço. A coisa tornada imagem é "instantaneamente convertida no inapreensível, inatual, impassível, não a mesma coisa distanciada mas essa coisa como distanciamento, a coisa presente em sua ausência... aparecendo como qualidade de desaparecida..."[24]

No exercício de pensar essa distância, Blanchot aproxima cadáver e imagem. Onde estaria o morto? Blanchot afirma que o morto está, em toda a parte e em parte nenhuma, a "morte suspende a relação com o lugar" mas nele se apoia "pesadamente como na única base que lhe resta".[25] O morto ocupa o leito de morte, como presença, mas pode se dizer entretanto, que alí não há ninguém. O cadáver não repousa. Blanchot prossegue: "Sabe-se, que "num certo momento" a potência da morte faz com que ela não se mantenha mais no belo lugar que lhe atribuíram. "O cadáver pode estar tranquilamente estendido em seu leito que nem por isso deixará de estar também por toda a parte, no quarto, na casa."[26] A morte não permite a

[21] Idem, p. 277.
[22] Idem, p. 278.
[23] Idem, p. 279.
[24] Idem, Ibidem.
[25] Idem, p. 280.
[26] Idem, p. 284.

permanência. "A crença em que, num certo momento, o defunto põe-se a vaguear, passa a *errar*, deve se relacionar com o pressentimento desse erro que ele representa agora."[27]

Blanchot vai chamar atenção para a transformação que ocorre na relação que se estabelece com aquele que acaba de morrer. O defunto, que em uma primeira instância é familiar, próximo da condição de coisa, "cuja passividade maleável apenas denuncia a triste impotência"[28], de uma hora para outra "estará indeslocável, intocável, pregado ao aqui por um amplexo dos mais estranhos...".[29] Momento no qual se afasta de nós, tornando-se mais belo, monumental, "tão absolutamente si que é como doublé dele próprio - "o cadáver é a sua própria imagem"[30]. A condição de assemelhar-se a si mesmo, se atribui somente ao morto. Condição que segundo Blanchot, pode ser emprestada aos objetos nas artes, tratados estéticamente, referindo-se à "possibilidade para os objetos de "aparecer", isto é, de se abandonar à pura e simples semelhança por trás da qual nada existe - exceto o ser."[31]

Mas Blanchot questionará nas artes, a ilusão, a idealização da imagem como algo que está fora da matéria, espiritualizado. Acredita antes em um êxtase na imagem, capaz de transformar o que é interior em potência exterior. "A partir do momento em que estamos fora de nós – nesse êxtase que é a imagem – o "real" entra num reino equívoco onde já não existe limite, nem intervalo, nem momentos, e onde cada coisa, absorvida no vazio de seu reflexo, aproxima-se da consciência que se deixou encher por uma plenitude anônima."[32]A imagem portanto "nada tem a ver com a significação, o sentido, tal como a existência do mundo, o esforço da verdade, a lei e a claridade do dia implicam."[33]

O que se exprime portanto através das duas versões do imaginário é que "o sentido não escapa para um outro sentido, mas no outro de todos os sentidos e, por causa da ambigüidade, nada tem sentido, mas tudo parece ter infinitamente sentido: o sentido não é mais uma aparência, a aparência faz com que o sentido se torne infinitamente rico, que esse infinito do sentido não

[27] Idem, p. 284.
[28] Idem, p. 281
[29] Idem, Ibidem.
[30] Idem, Ibidem.
[31] Idem, p. 283.
[32] Idem, p. 287.
[33] Idem, p. 285.

tenha necessidade de ser desenvolvido, é imediato, ou seja, também não pode ser desenvolvido, é tão só imediatamente vazio."[34]

As reflexões a respeito da relação entre presença, ausência e imagem trazidas por Blanchot, contribuíram para que prosseguisse pensando sobre as especificidades dessa relação na cena. Produziram um eco de sensações, vividas nos gestos, ações ou movimentos experimentados a cada vez. Impressões e rítmos que ocupam o espaço da cena em toda a sua extensão.

Em uma fase mais avançada do processo volto a insistir na experimentação de deslocamentos espaciais motivada pela mobilidade dos pés, mencionada anteriormente. Estabeleço algumas estruturas com as quais vou trabalhando alternadamente. Uma dessas estruturas, que persiste em etapas posteriores, é o estabelecimento de um corte horizontal na cena sobre o qual me desloco movida por esses estímulos. Nesse ir e vir seria possível abordar, questionar ininterruptamente, a própria condição de avançar ou não, de afirmar ou não essa ou aquela direção, de subverter a obviedade do traçado e dos vetores que se orientam a partir dessas coordenadas, à direita e à esquerda de quem observa esse deslocar, mas que podem a cada instante desviar seu curso. Esse movimento passa a ser a base sobre a qual a pesquisa se apresenta. A partir desse delocamento e em relação à ele disponho os outros materiais na cena.

A fase final da pesquisa foi direcionada a estruturação de uma apresentação com o intuito de partilhar das diferentes etapas do processo com outros alunos e estudiosos das artes da cena em geral. Trabalhei em alguns roteiros e com as intervenções de ambas as orientadoras cheguei a um formato de palestra-performance. Os materiais seriam separados por *assuntos* ou *afinidades*, e foram dispostos em pequenos agrupamentos - objetos, imagens e papéis com anotações sobre cada um desses assuntos/questões - formando o que denominei posteriormente de *nichos.* Esses *nichos* ficavam encobertos sob folhas de papel manteiga amassadas, colocados lado a lado, próximos ao lugar destinado aos *espectadores*, convidados a ocupar uma posição frontal em relação à cena. Importa também dizer que a sala de ensaio na qual trabalhei durante o processo possui duas pilastras distanciadas por 4 ou 5 passadas largas. É entre as duas que construo os deslocamentos descritos acima, atravesso de uma extremidade a outra inscrevendo o movimento nesse espaço. A presença das pilastras, além de criar um corte horizontal na cena,

[34] Idem, p. 288.

opera como um campo de fuga - atrás delas desapareço, inteira ou parcialmente. Procedimento que utilizo na construção da dramaturgia partindo de reflexões anteriores que dão sentido a essa escolha. Utilizo ainda uma televisão, trazida de uma das laterais, para a exibição de imagens/filmes que seleciono, determinando a passagem de um assunto à outro. Imagens que surgem como fantasmas, como reflexo, como matéria luminosa. Ao me aproximar dos *nichos* e retirar os papéis que os mantém encobertos, jogo também com a aparição e a desaparição dos objetos ali presentes. Ao descobrí-los experimento variações do *estado* performático, alternando entre uma fala mais coloquial sobre o processo direcionada ao espectador e a realização de gestos e ações permeadas de graus mais amplos de subjetividade.

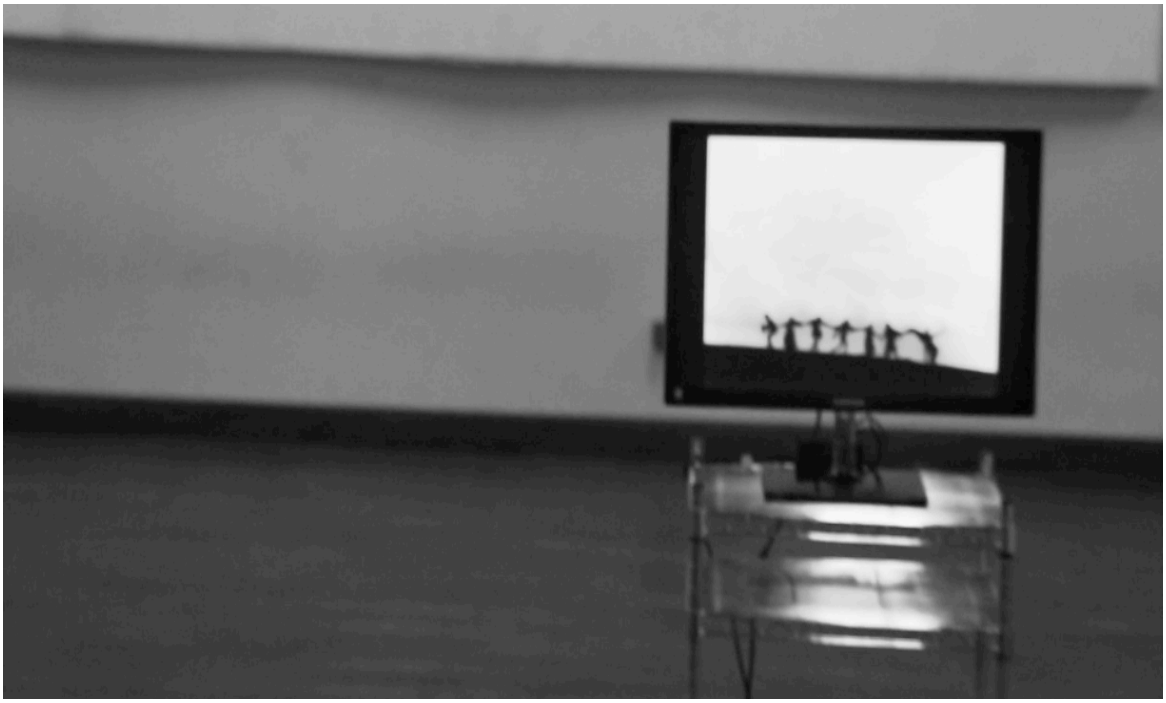

Figura 13: Palestra-performance - Unirio. Fonte: Vídeo Marina Vianna

Figura 14: Palestra-performance - Unirio. Fonte: Vídeo Marina Vianna

Figura 15: Palestra-performance - Unirio. Fonte: Vídeo Marina Vianna

Figura 16: Palestra-performance - Unirio. Fonte: Vídeo Marina Vianna

Alguns mêses depois, em 2015, retomo a pesquisa e o processo de criação. Começo trabalhando sobre a estrutura que havia montado para a apresentação na Unirio. Passados alguns mêses a relação com o material se modifica. Percebo que algumas das estruturas e alguns dos procedimentos que utilizei na apresentação, indicam outras relações entre as matérias que dispunha até então. Faço um processo de imersão nessa nova fase criativa e estruturo a performance que chamarei de *dança macabra*.

Inicio essa etapa trabalhando diretamente sobre a estrutura apresentada na Unirio. Para que possa continuar a trabalhar com a delimitação e o enquadramento espacial proposto pela presença das pilastras, que se tornaram imprescindíveis, utilizo cubos de madeira encontrados provisoriamente na Escola de Cinema Darcy Ribeiro, espaço aonde estive trabalhando durante esta fase da pesquisa. Os cubos empilhados formam as duas torres verticais, atuando como réplicas das pilastras existentes na sala de ensaio. Escolho uma roupa/figurino, um longo vestido preto com o qual trabalho diariamente. A relação com a roupa determina novas ações e imagens que se incorporam à outras já existentes. Os materiais com os quais vinha trabalhando se misturam, se derramam uns sobre os outros. Os comentários sobre o processo realizados na apresentação anterior desaparecem, transformados em outras expressões. A sonoridade da *voz do pasolini* por exemplo mistura-se a minha voz, é incorporada e vibra em dissonância com o

resto do corpo. Objetos, imagens, pensamentos, são incorporados em ações, através de uma conexão mais ou menos aparente, mais ou menos evidente. Nesse momento a aproximação com a morte se dá também através de outras associações. Surge o corpo nu. A nudez aí expressa a perda da posse, a perda da roupa que proteje o corpo. Ao mesmo tempo se apodera de algo, se aproxima da imagem da morte, através da exposição da carne, da pele, dos ossos... Mais a frente, o corpo nu estendido no chão é acompanhado pela imagem de um corpo em movimento, que dança livremente mas restrito aos limites do enquadramento da tela de uma televisão. Um quadro que passeia pelo espaço da cena/quadro frente ao olhar do espectador. Corpos similares que atuam em simultaneidade. Ambos presentes mas dissociados no tempo. Contraditoriamente móveis e estáticos, ativos e passivos. São presença, ausência, vida e morte.

A perpectiva que hoje tenho da pesquisa, é de que interessa ao formato de apresentação do resultado de trabalho a exposição dos diferentes momentos do processo - dos vídeos e áudios registrados, das imagens e objetos que estiveram presentes, dos pedaços de papel anotados, impressos, rabiscados - exposição e disposição cênica do acúmulo de coisas que foram se desdobrando em outras, se transformaram ou desapareceram. Mencionar portanto o processo - os tropeços, os avanços, as desistências e os rítmos desses movimentos. Ainda sob o eco de todas as leituras e interlocuções que tive ao longo do processo, entendo a criação da performance *dança macabra* como uma etapa no processo. Gostaria ainda de organizar e estruturar o material de tal forma que possa ser acesso na íntegra.

Finalizo o relato sobre o processo pensando sobre o desafio que me propus ao colocar a morte em cena, dançá-la. Ao longo do processo meu impulso foi o de não evitar o contato com uma ideia de morte que imobiliza, o risco do corpo cadáver, também não interessava permancecer no lugar melancólico, que, de certa maneira atravessa algumas sequências cênicas, sem no entanto ali se estagnar. Acredito que as leituras e os experimentos com textos e os diversos materiais encontrados ao longo da pesquisa agiram no sentido de pensar mais detidamente essa tensão entre o macabro e a possibilidade de criação de um outro corpo em movimento, uma imagem de corpo não pacificada, que se desloca a partir do peso dessa ideia de morte e da sua presença. A dança macabra foi incorporando outras noções do macabro, além daquela medieval com que o projeto se iniciou, para se ampliar numa pesquisa sobre a própria dificuldade de dançar a morte ou dançar com a morte sem fazer disso uma simples celebração da vida que acabaria ocultando a presença cênica do macabro.

.....

Figura 17: Performance dança macabra / Fonte: Foto Renato Magolin

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARIÈS, Philippe. *História da Morte no Ocidente: Da Idade Média aos nossos dias*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1977.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita.* Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita a palavra plural*. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2010.

_____ . *O espaço literário.* Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____ . *Exorcismes*. Paris: Robert-J. Godet, 1943. *A experiência mágica de Henri Michaux*. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Alea, Rio de Janeiro, volume 12, número 1, p. 173-176, janeiro-junho de 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vagalumes.* Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011

_____. *De semelhança a semelhança*. Revista *Alea*, Jun 2011, vol.13, no.1, p.26-51. *www.scielo.br/**alea***

MICHAUX, Henri. *La Vie dans Les plis*. Collection *Poésie/Gallimard*(n° 235).Paris: Gallimard, 1990.

HUIZINGA, Johan. *O Outono da Idade Média*. São Paulo: CosacNaify, 2010.

SANT'ANNA, André. "Amor". Rio de Janeiro: Oito e meio, 2014.

VERNANT, Jean-Pierre. *A Morte nos Olhos: Figurações do Outro na Grécia Antiga - Ártemis, Gorgó.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

REFERÊNCIAS VIRTUAIS

Seminários e entrevistas:

DIDI-HUBERMAN, Georges. Seminário *Loi et communauté:séminaire des lucioles*. Brossat Paris,2009.
https://www.youtube.com/watch?v=FYtm7emZexY&index=4&list=FLhro4TNBxMd4WZFKdl0cotg

PASOLINI, Pier Paolo. *Entrevistas / Io So*
https://www.youtube.com/watch?v=y5Y3LOeJJ48
https://www.youtube.com/watch?v=PtZCcwScGBE
https://www.youtube.com/watch?v=9k1Kv4XKE00

Filmes:

Carrie (1976), Prom Disaster Scene. Publicado em 2013 - https://www.youtube.com/watch?v=5odtIbTbDyA

Menina zumbi faz dublagem de Whitney Houston. Publicado em 2010 - https://www.youtube.com/watch?v=xUWhFDqCnNQ

Silly Symphony - the skeleton dance 1929 disney short. Publicado em 2008 https://www.youtube.com/watch?v=h03QBNVwX8Q

Svetlana Zakharova em A morte do cisne - Lago dos cisnes. Publicado em 2014 - https://www.youtube.com/watch?v=qgZVDTheSyQ

Uccellacci e Uccellini / trecho - https://www.youtube.com/watch?v=lxtx_pnSjgM

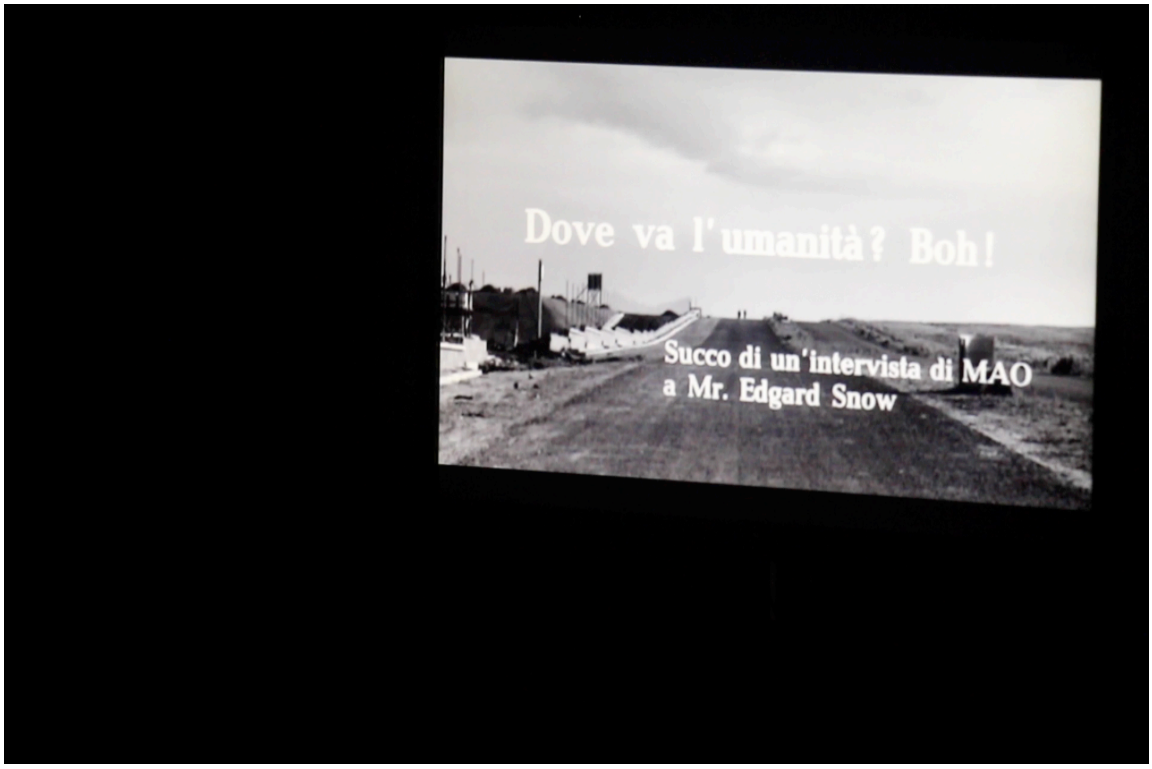

Figura 18: referência ao filme Gaviões e Passarinhos/Pasolini. Fonte: vídeo Marina Vianna

ANEXO

Performance *dança macabra*

Figuras 19 e 20: Performance dança macabra / Fonte: Fotos Renato Mangolin

Vídeos dos ensaios disponíveis -

dm filme cadeiras https://youtu.be/bttb8F8tP4g

dm travessia objetos https://youtu.be/pq0C_xPDiSc

dm boneco cry baby https://youtu.be/wpAuIUnZw3I

dm caveira c/ fone nos olhos https://youtu.be/DPg5qt8ofvo

dm homenagem a pipillot https://youtu.be/_AtEa3rXXbI

dm in black swan https://youtu.be/eMxgZWqfA3w

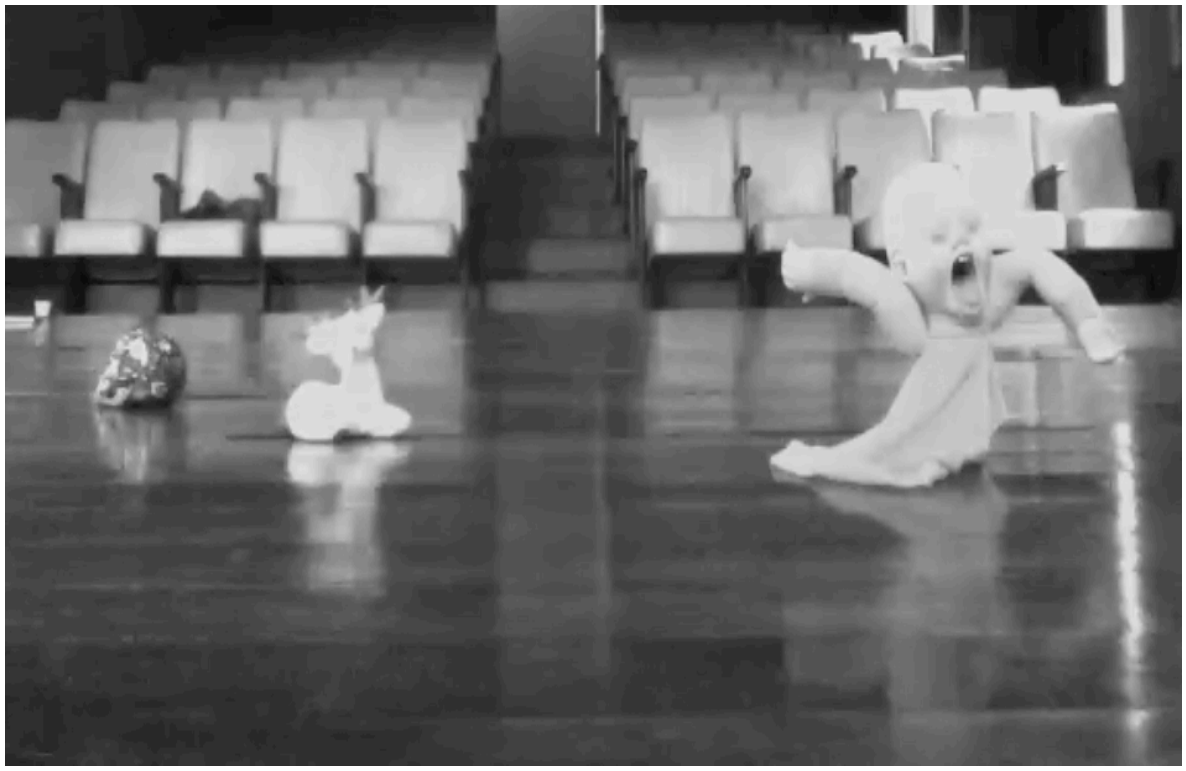

Figura 21: Ensaio, *Travessia dos objetos*. Fonte: registro/vídeo

Figura 22: Ensaio, *incorporando o trash*. Fonte: registro/vídeo

Figura 23: Ensaio *boneco ventríloco*. Fonte: registro/vídeo

Figura 24: ensaio *cisne negro*. Fonte: registro/vídeo

Figura 25: *partes do corpo.* Fonte: registro/vídeo.

Figura 26: Foto-montagem *travessias.* Fonte: elaboração da autora

Figura 27: Foto-montagem *baubos*. Fonte: elaboração da autora

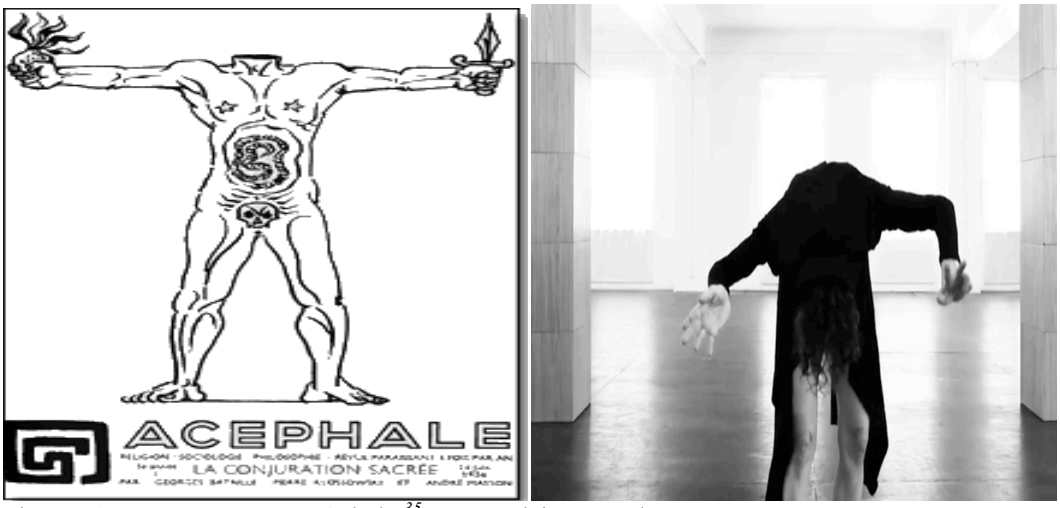

Figura 28: Foto-montagem *acèphales*[35]. Fonte: elaboracão da autora

35 *Acéphale* (*Acéfalo*) é o nome da revista fundada em 1936 por Georges Bataille, Pierre Klossowski e que contou com a participação de outros pensadores como André Masson, Michel Foucault e, indiretamente, Maurice Blanchot. O encontro desses críticos/pensadores se concentra em desafiar o pensamento através da experiência, do *imediato,* escapando da imposição de uma racionalidade totalizante.